

Dossier: La cultura musical en las experiencias de la modernidad: política, civilidad, sociabilidad y urbanidad (siglos XIX y XX)



"Moreirismo in scena: el criollismo popular y el mundo operístico argentino hacia finales del siglo XIX"

"Moreirismo in scena: popular criollismo and the Argentine operatic world towards the end of the 19th century"

Martín, Ana Paula

Ana Paula Martín

name4anna@hotmail.com

Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales,  
Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina

Anuario del Instituto de Historia Argentina

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 2314-257X

Periodicidad: Anual

vol. 23, núm. 1, e183, 2023

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 13 Agosto 2022

Aprobación: 22 Septiembre 2022

Publicación: 02 Mayo 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/79/794090007/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/2314257Xe183>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** En el presente artículo nos disponemos a analizar una obra musical que emergió en un contexto de producción signado por el *salto modernizador* (Ludmer, 1999) de fines del siglo XIX: *Pampa*, de Arturo Beruti. Nuestra hipótesis planteará que esta ópera buscó insertarse en una serie de textos culturales que retomaron el "criollismo popular" (Prieto, 2006; Adamovsky, 2019), la cual tuvo como centro la figura de Juan Moreira, personaje central de la novela de Eduardo Gutiérrez. Esta obra funcionó como el principio de una cadena de representaciones del héroe criollo, que llegaría a escena tanto en el circo y el teatro como en la ópera, siendo este último un espacio de la cultura moderna, liberal y europeizante (Prieto, 2006). En un momento histórico en el que las élites revalorizaban el mundo criollo, esta ópera versa en torno a un personaje como el de Moreira, tomando todo su potencial romántico. Por esta razón, se constituirá en un producto cultural que, formando parte de un género propio de la alta cultura, tomará prestados elementos de una obra emblemática de la cultura popular; en este sentido, es posible observar una relación de permeabilidad.

**Palabras clave:** Criollismo popular, Ópera, Pampa, Modernidad, Moreirismo.

**Abstract:** In this essay we're going to analyze a musical work that emerged in a production context marked by the modernizing leap (Ludmer, 1999) at the end of the 19<sup>th</sup> century: *Pampa*, by Arturo Beruti. Our hypothesis will state that this opera sought to insert itself into a series of cultural texts that took up "popular criollismo" (Prieto, 2006; Adamovsky, 2019), which had as their center the figure of Juan Moreira, the central character from the novel by Eduardo Gutiérrez. This work functioned as the beginning of a chain of representations of the *criollo* hero, which would come to the stage both in the circus and the theater as well as in the opera, the latter being a space of modern, liberal and European culture (Prieto, 2006). At a historical moment in which the elites revalued the *criollo* world, this opera decides to revolve around a character like Moreira's, taking all his romantic potential. For this reason, we're going to find ourselves in front of a cultural product that, forming part of a genre typical of high culture, will borrow elements from a characteristic work of popular culture, so that, in this sense, it is possible to identify a relationship of permeability.

Keywords: Popular criollismo, Opera, Pampa, Modernity, Moreirismo.

## INTRODUCCIÓN

En 1897, en el Teatro de la Ópera de la ciudad de Buenos Aires, se estrenó una obra lírica de Arturo Beruti con letra de Guido Borra: *Pampa*.<sup>1</sup> El caso de esta ópera ha sido trabajado en su aspecto musicológico, pero en menor medida lo ha sido su libreto.<sup>2</sup> Como es sabido, una ópera cuenta con dos elementos principales: la música y el libreto, y aunque este último fue históricamente considerado como literatura menor o no digno de ser estudiado, la situación ha cambiado en las últimas décadas (Groos y Parker, 1988). Lo que proponemos discutir en este artículo, desde una mirada vinculada a los estudios culturales, es la emergencia de *Pampa* en un contexto de producción singular, el llamado “salto modernizador de fines del siglo XIX” (Ludmer, 1994), signado, entre otros elementos, por la circulación de una serie de textos del denominado “criollismo popular”.

El estilo criollista se caracterizó por representar la vida y costumbres de las clases populares, sobre todo de los gauchos, y tuvo como texto inaugural la novela de folletín de Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*, publicada en entregas entre 1879 y 1880. La historia de este gaucho no solo sería tomada por varios géneros populares nacidos al amparo de la prensa, sino que además daría paso a la emergencia de un nuevo público lector y elevaría el personaje a la categoría de emblema en la cultura argentina de la época. En la cadena de representaciones del héroe criollo, que iba del folletín al circo y al teatro de los hermanos Podestá, se inscribiría la obra de Beruti y Borra, por la apropiación del personaje y la tematización, dando cuenta de un proceso de articulación y permeabilidad entre la cultura popular y la “alta cultura”, cuestión abordada por numerosos autores que van desde Bajtín (1987) hasta Ginzburg (2008).

El por qué Beruti y Borra decidieron recuperar a Moreira como héroe popular para hacerlo tema de un género propio de la cultura moderna, liberal y europeizante como lo es la ópera, es la pregunta que queremos hacernos en este artículo. En un momento histórico en que las élites culturales y políticas discutían cómo representar al ser nacional y cuestionaban el éxito de un gaucho pendenciero en tanto héroe para las clases populares, la dupla no dudó en tomar a Juan Moreira como personaje central de su obra, así como al mundo narrativo que trae consigo. De este modo, hicieron uso del criollismo popular, entendemos, con el objetivo de dar forma a una traducción lírica de *Moreira* cuyo texto buscó dialogar no solo con la tradición del criollismo sino también con la ópera verista<sup>3</sup> y con el proceso de definición de lo nacional. Entendemos que uno de los elementos que aportan información sobre la incorporación del texto a las preocupaciones sobre lo nacional son las críticas suscitadas por su estreno. En este sentido, la revisión del marco de recepción de *Pampa* nos proporciona información sobre el éxito –o el fracaso– de Beruti en su intento por componer una ópera de carácter “nacional”.

Hacia las últimas décadas del siglo XIX, la tradición de la ópera nacional podía describirse, como señala Suarez Urtubey, de “acusada modestia” (2010, p. 81). Sin embargo, 1897 marcaría un hito en el género operístico nacional con el estreno de *Pampa*. Por otro lado, diez años antes, la literatura de folletín y el naciente teatro nacional habían florecido en un contexto de incipiente cultura de masas (Karush, 2013; Alabarces y Rodríguez, 2008).

Intentar explicar por qué Beruti y Borra produjeron una obra operística apelando a la vertiente costumbrista y de tema gaucho a fines del siglo XIX nos impone un recorrido por el criollismo popular ya que fue con personajes, temas y tópicos propios de este estilo que ambos dieron forma al mundo de *Pampa*.<sup>4</sup>

## 1. EL SALTO MODERNIZADOR DE LA DÉCADA DE 1880. LA EMERGENCIA DEL CRIOLLISMO POPULAR

La década de 1880 fue el momento en que Julio Argentino Roca asumió la presidencia. Hay un consenso historiográfico que considera a esta fecha como el punto de partida de la Argentina hacia la modernidad, la cual llegó de la mano de una serie de cambios en distintas esferas del Estado, la economía, la sociedad y la cultura (Bertoni, 2001; Botana, 1986).<sup>5</sup> En referencia a estos cambios, Josefina Ludmer (1994, p. 1) plantea el concepto de “salto modernizador” a través del cual “América Latina clausura un pasado para colocarse en un nuevo orden económico y político mundial”. Uno de los elementos que acompañaron este salto fue la emergencia de la prensa periódica que dio lugar a la aparición, por un lado, de nuevos géneros y, por otro, a la ampliación del público lector –este último fue resultado, siguiendo a Prieto (2006), de las campañas de alfabetización masiva llevadas adelante por el Estado–. La prensa creció al mismo tiempo que el número de lectores; dice el autor al respecto que “el número de títulos, la variedad de los mismos, las cantidades de ejemplares impresos acreditan para la prensa argentina de esos años la movilidad de una onda expansiva casi sin paralelo en el mundo contemporáneo” (Prieto 2006, p. 14). Por otro lado, este nuevo estilo literario vinculado más a lo popular trajo consigo opiniones cruzadas, ya que fue visto como una versión “de segundo grado del sistema literario legitimado por la cultura letrada” (Prieto 2006, p. 15). Así, la novela pasó a ser folletín y el drama se representó en el circo y el teatro, manifestaciones escénicas plenas del criollismo popular.

### 1.1. Emergencia del criollismo popular

En torno al criollismo popular, Adamovsky (2019) se refiere al mismo como un modo particular de hablar de lo popular –esto es, de la vida del bajo pueblo, de su pasado, sus aspiraciones y sus valores –, el cual se hallaba canalizado en poemas, textos, canciones y obras de teatro que tenían como referente a la figura del gaucho, su mundo y sus encrucijadas. Estas obras –cuya lengua podía imitar el habla rural o aparecer en castellano estándar– daban cuenta de los cambios de posiciones en la cultura y la literatura en esta década, consolidando la figura de escritor profesional y provocando un verdadero furor de ventas editorial.

Para Adolfo Prieto (2006) y Ezequiel Adamovsky (2018), el criollismo popular con sus personajes, tematizaciones y tópicos, tuvo funciones sociales y culturales específicas. Entre ellas, nos interesa la que propone Adamovsky, la de haber contribuido al éxito y perdurabilidad del interés por el mundo criollo y gaucho, participando así en el proceso de etnogénesis nacional –esto es, el proceso de dar forma a una narrativa que representaría el perfil del ser argentino–. En este sentido, Ludmer (1999) dice que el salto modernizador va a producir dos sujetos populares, dos héroes: por un lado, el gaucho Martín Fierro, personaje en *La Vuelta* (Hernández, 1879) y por el otro Juan Moreira, de la novela homónima de Eduardo Gutiérrez (1879-1880). El primero, publicado en forma de libro, estaba destinado a narrar el pacto del gaucho con el Estado nacional,<sup>6</sup> mientras que *Juan Moreira* –publicado como económico folletín– sería el héroe-bandido con el cual se identificaban las clases populares. Entre estos dos “modelos de héroe popular”, el “gaucho bueno” y el “gaucho penderciario”, Beruti y Borra elegirían al segundo, a Moreira, personaje basado en la vida de un hombre que existió en la realidad, y el cual abrió la serie del denominado moreirismo (Ludmer, 1999).

La novela que inició la serie del moreirismo, como anticipamos, fue *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez.<sup>7</sup> El Juan Moreira histórico fue un bandido que durante la década de 1870 asoló la campaña bonaerense; de él se contaron historias de enfrentamientos a cuchillo ante la policía y peleas con gauchos matrones en defensa de su honor. Nos parece importante comentar que sus aventuras fueron material de payadas por parte de gauchos cantores, convirtiéndose en un héroe de circulación rural hacia fines del siglo XIX e incorporándose de esta forma a la mitología popular. Ya casi una leyenda, el héroe-bandido estaba listo para ser llevado por la literatura de masas a otro tipo de público lector. En este sentido, Adamovsky dice que “las hazañas de

su protagonista habían pasado a ser tema de las canciones gauchas y se contaban entre paisanos tristemente al melancólico acompañamiento de la guitarra (...) puede que el éxito de Moreira se debiera en medida no menor a la fama que había adquirido el real, de boca en boca, antes de pasar a ser un personaje” (2019, p.33). Así, Moreira fue convertido en héroe popular porque, como dice Alejandra Laera (2001), nació en el folletín y se fortaleció en una cadena de representaciones en textualidades y géneros diversos.

Sobre el Moreira literario, Ludmer diría que el personaje representaba la continuación de la “tradición gauchesca de confrontación y la violencia de la primera parte del gaucho ‘Martín Fierro’ –el de ‘La Ida’–” (1999, p. 232). En este sentido, una de las características de este héroe popular era el acudir a la confrontación como forma de enfrentar las injusticias del Estado. En el caso de Moreira esto se exagera, ya que éste nunca pactó con el Estado que lo perseguía, sino que siguió luchando hasta morir a manos de la policía. Para Moreira –como para Fierro–, la justicia tendría dos caras: una para los letrados –la justicia del Estado– y otra para las clases populares, que será la justicia oral consuetudinaria, aquella que el gaucho conoce y acepta como propia y bajo la cual puede justificar las muertes que lleva a cabo.<sup>8</sup> Moreira pasaría a representar el cuerpo que soporta la injusticia económica y estatal, aquel que encarna la violencia popular contra la opresión, y así se esgrime en justiciero.

Este héroe fue materia prima dilecta para el criollismo popular, pasando del folletín a la pantomima circense y de allí al teatro de José Podestá, quien en 1886 escribió junto al propio Gutiérrez una versión escenificada de la obra. De esta forma, Podestá convirtió a Moreira en “una estampa del gaucho” (Veniard, 2007, p. 228), que no solo permaneció en la imaginación colectiva, sino que dio inicio al Teatro Nacional. Ángel Rama nos advierte que no por este hito la obra dejó de ser duramente atacada por críticos “cultos” como Mariano Bosch o Ricardo Rojas, quienes argumentaban la existencia de una producción dramática previa –razón por la cual Moreira no sería la primera obra teatral nacional–; sin embargo –aclara Rama– esas obras *a la europea* no eran necesariamente teatro, ya que un elemento indispensable era la presencia del público, “suficientemente numeroso como para financiar el funcionamiento de compañías estables” (Rama, 1968, p. 338).

Esta adaptación teatral solo conservó algunas escenas del folletín, aquellas que daban lugar a una espectacularización de la acción, tanto en el escenario como en el picadero, donde se representaban las grandes escenas de conjunto que incluían bailes y cantos propios del campo. El éxito de la adaptación teatral no tuvo parangón, ampliándose el público a clases sociales más allá de la popular.<sup>9</sup> Dados estos antecedentes, era cuestión de tiempo hasta que Moreira decidiese hacer su aparición dentro del mundo lírico.

## 2. EL UNIVERSO LÍRICO NACIONAL A FINES DE SIGLO XIX.

A finales del siglo XIX el arte operístico en nuestro país buscó institucionalizarse, de la mano de las elites dominantes, como “alta cultura”.<sup>10</sup> Benzecry (2014) entiende que el objetivo de monopolizar el género no se habría alcanzado debido a una fuerte estratificación interna de los teatros, donde se mantenía la tensión entre su carácter exclusivo por un lado y el democrático por otro –este último ligado a la presencia de inmigrantes italianos que se habían instalado en Buenos Aires-.<sup>11</sup>

Por otra parte, la ópera fue un elemento esencial en el proceso de modernización cultural: comenzaron a abrirse en Buenos Aires cada vez más teatros, como el de la Ópera (1872), el Politeama (1879), el Nacional (1882), el Odeón (1892), el Argentino (1892) y el Olimpo (1871), entre otros. En el resto del país también se construyeron teatros, los cuales eran visitados muchas veces por las mismas compañías que venían a la capital.<sup>12</sup> Un dato de interés es que estos no se hallaban gestionados por el Estado sino por empresas privadas que pedían la concesión a la municipalidad; esta era una de las razones por las cuales se prefería programar obras que ya hubiesen sido exitosas en otros países, antes que darle espacio a óperas o composiciones de autores nacionales.<sup>13</sup>

Respecto de la importancia de los teatros de ópera en el proceso de modernización cultural, un reporte de la inauguración del primer Teatro Colón en 1857 señalaba: “[Ese día] Buenos Aires creció. Decimos adiós a la vieja villa y damos la bienvenida a la ciudad en su jolgorio artístico-espiritual” (citado en Benzecry, 2014, p. 176).

En términos estrictamente musicales, los compositores nacionales en las últimas décadas del siglo XIX habían comenzado a difundir tímidamente algunas ideas provenientes de Europa, relacionadas con el establecimiento de una “música nacional”, es decir obras que contribuyesen a la definición de una identidad nacional que estaba comenzando a tomar forma en el campo de la cultura.<sup>14</sup> En sintonía con estas ideas, en Argentina fue surgiendo un grupo de compositores a los que Jacovella denomina “músicos nacionalistas”. Estos eran agentes culturales que “trata(n) de crear para un público (...) obras que en el lenguaje de las grandes formas expresen el modo de ser y sentir del hombre de su nación. Para eso, reelabora libremente motivos folclóricos, tradicionales y hasta nativistas, pues su intención es proporcionar a su música el sabor de lo propio” (en Veniard, 1986, p. 11). Siguiendo a Melanie Plesch, “la construcción discursiva de una nación requiere de la creación de valores simbólicos que la sostengan. La música (...) ocupa un lugar destacado en el conjunto de esos valores” (2008, p. 2). En este sentido, algunos musicólogos argentinos han planteado la existencia de “olas nacionalistas” que serán definidas tanto desde lo musical como desde lo temático, es decir, a partir de la inclusión de melodías consideradas como “locales” en las composiciones. Veniard (1986) plantea que a mediados de la década de 1870 apareció la primera ola del nacionalismo musical en nuestro país, cuyas obras, además de los obligados motivos musicales nativos, abordaron temáticas vinculadas a lo pampeano, lo indigenista y a hitos históricos como la Revolución de Mayo o la Independencia. Esta primera ola prácticamente no llegó a la ópera, sino que afectó específicamente a la música sinfónica y de cámara. La segunda ola del nacionalismo musical –la que realmente nos interesa– llegaría diez años después. Esta estuvo signada por el impulso de géneros teatrales menores, como el sainete o la zarzuela criolla –con títulos como *Los hijos de la Pampa*, *El Payador* o *Justicia Criolla*, todas de autores anónimos<sup>15</sup> – sin significar esto que la música instrumental quedase relegada, ya que este supo ser el período de la producción de dos grandes exponentes como Alberto Williams y Julián Aguirre.<sup>16</sup> Veniard remarca el estreno de *Pampa*, como un punto central de esta ola, cuyas obras no eran de por sí “nacionalistas” –esto sucedería posteriormente, alrededor del Centenario–,<sup>17</sup> sino definidas por el autor como “música de inspiración nacional” (1986, p. 55).

## 2.1. Pampa

En la última década del siglo XIX, el personaje de Juan Moreira ya había hecho una tímida aparición en el mundo lírico, primero en 1891 con la representación de una zarzuela denominada *Los hijos de la Pampa*, y más tarde ese mismo año con una ópera homónima, compuesta por Enrique Bernardi, de la cual no se cuenta con demasiada información. Poco después, el criollismo terminaría de perder su vigencia y el furor moreirista sería dejado de lado. Por esta razón, nos resulta llamativo que hacia 1896, Arturo Beruti tomase un libreto basado en la historia de Moreira, preparado por el escritor italiano Guido Borra, quien había llegado a nuestro país de la mano de las oleadas inmigratorias. Este “drama criollo” de tintes veristas portaba el título *Pampa* –para diferenciarlo de la obra de Bernardi–, y estaba escrito en italiano, no solo porque era una convención del género operístico,<sup>18</sup> sino –entre otras razones– porque era el único idioma en el cual el poeta se desenvolvía con soltura (Veniard, 1988).

Arturo Beruti –quien luego cambiaría su apellido a Berutti para darle más aires de *italianità*– fue un compositor sanjuanino, quien intentó inscribir –a veces infructuosamente– algunas de sus obras dentro de una corriente nacionalista que tardó varias décadas en tomar forma definitiva. Veniard (1986) plantea que la tercera ola del nacionalismo fue la definitiva, pero que esta terminaría por consolidarse en la época del Centenario.



Beruti sufrió numerosas dificultades a lo largo de su carrera, tanto para continuar sus estudios como para lograr que sus obras fueran estrenadas.<sup>19</sup> De su interés por la música identificada como nacional, tenemos noticias gracias a las opiniones que vertiera en la revista musical *El Mefistófeles*; allí el compositor intentó rescatar ciertas descripciones de la misma –en un apartado que llevaba el nombre de “Aires Nacionales” –, considerándola como “un asunto de gran importancia, al mismo tiempo que de difícil apreciación exacta por cuanto no habiendo sido estudiada por ninguno de los músicos o aficionados argentinos, no tenemos hasta la fecha punto alguno de partida en que afianzar nuestras ideas respecto de su mérito” (Beruti citado en Veniard, 1986, p. 61).

Algunas de las obras tempranas de Beruti buscaron abordar temas de inspiración nacional, como por ejemplo la composición de un Gato, una obertura para orquesta de nombre “Andes”, o las sinfonías “Rivadavia” y “Argentina”; sin embargo, su rol más destacado fue como operista, componiendo una serie de obras de desigual fortuna, algunas de ellas relacionadas con temas nacionales. Las primeras óperas fueron estrenadas en Italia, y una vez regresado a la Argentina, manifestó intenciones de componer una obra en torno a la epopeya independentista con el propósito de que fuera la que inaugurase en un futuro el nuevo Teatro Colón, todavía en construcción: “tengo deseos de abordar un tema nacional, americano, copiar sus aires, nuestra música primitiva, poniendo en escena algunos de nuestros grandes episodios” (*El Diario de Buenos Aires*, noviembre de 1893). Su deseo de componer una ópera sobre la Independencia no se cristalizaría en este momento sino mucho más adelante –con el estreno de *Gli Eroi .Los Héroes*) en agosto de 1919–, y por esta razón decide tomar otro rumbo, escogiendo como fuente la novela de folletín *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez.

Tanto Beruti como Borra manifestaron sus preferencias por la temática en una serie de artículos publicados alrededor de la fecha de estreno de *Pampa*. El 19 de mayo de 1896, Beruti publicaría una especie de manifiesto en *El Diario*, denominado “Por qué escribí *Pampa*”. A continuación, transcribiremos algunos fragmentos que nos parecen sumamente relevantes:

Puse mi atención y consagré mi estudio al pasado histórico de nuestra América Latina (...) parecióme, entonces, que debería buscar inspiraciones y asuntos en la nueva nación, en nuestra nueva sociedad, procurando incorporar al arte las evoluciones dolorosas y típicas de nuestro pueblo. (...) Fíjeme en nuestras campañas, porque verdaderamente, por su homogeneidad y unidad de raza, allí estaba el pueblo argentino y allí se elaboraban sus destinos y se acentuaba su fisionomía. El carácter moral del gaucho, su vida íntima, sus infortunios y su lucha heroica y obligada contra la opresión de las ciudades que tendían a suprimirlo, a anularlo, llamaron mi atención. (...) La lucha del paisano honesto contra la imposición y la arbitrariedad (...) porque en el desenvolvimiento de este drama podía dar a conocer por el arte la vida campestre, su escenario, la familia, el hogar y las prendas morales del pastor de nuestras pampas, así como poner de relieve las cualidades de este hombre generoso, verdadero hijo de la naturaleza (...) Nuestros centros urbanos, eminentemente exóticos, no ofrecen hasta la fecha nada propiamente nuestro y nacional (...) de las campañas, porque en ellas es donde está la gran masa y donde se desenvuelve y forma el tipo nacional (Beruti citado en Veniard, 1986, pp. 199-201).

Queda claro que para el autor lo nacional reside en el gaucho y su mundo, en sintonía con la discusión de las elites político-culturales: entre las identidades heterogéneas de los millones de inmigrantes que se incorporan a la nación, sería allí dónde residiría lo auténticamente argentino.

Por otro lado, otra de las razones de peso es el potencial melodramático de la figura y vida de Juan Moreira. El melodrama es un elemento constitutivo de la ópera, y los componentes que le dan forma son reconocibles, ya que además del libreto –al cual hacemos especial mención debido a que lo melodramático se halla estrechamente vinculado con lo literario–, cuenta con elementos tales como la música, el canto y la escenografía, todos ellos afianzan el potencial melodramático del drama operístico.

Definir qué es melodrama no es tarea fácil –como lo han probado autores como Brooks (1995) o Bayman (2014)–. En su clásico *The melodramatic imagination*, Peter Brooks plantea que el melodrama –al cual vincula la literatura popular– es lo opuesto al naturalismo, y por lo tanto se caracteriza por “su expresión de las emociones de forma histriónica, su representación de lo quintaesencialmente dramático (...) El término (...)

apunta a un modo de alto emocionalismo y un rígido conflicto ético que no es ni trágico ni cómico en términos de personajes, estructura, intención y efecto" (1995, p. 12).

En este sentido, el personaje de Moreira no solo se esgrimía como un emblema sobre el cual se afianzaba la Argentina de fines del siglo XIX –y por ello resultaba un actor ejemplar para protagonizar un drama operístico–, sino que además los elementos melodramáticos de su historia eran muy poderosos y tenían una fuerte potencialidad escénica –más aún en una época en la cual el verismo había comenzado a popularizarse como género operístico–. En la misma estaban presentes todos los componentes que mencionamos anteriormente: lo histriónico –más aun teniendo en cuenta que según Veniard (1988), el libreto de Borra no está inspirado directamente en la novela de Gutiérrez, sino en la adaptación circense de los Hermanos Podestá, que ya de por sí había seleccionado solo algunas de las escenas más impactantes del original–, el conflicto ético entre los dos tipos de ley, la relación maniquea que se presenta entre el gaucho y el Estado, etc. Todos estos elementos basados en el criollismo popular.

La estructura de *Pampa* está compuesta por tres actos, desarrollándose los primeros dos en el rancho de Moreira y el tercero en la casa de su amigo Giménez. La época es “el presente”<sup>20</sup> y el lugar de la acción, la Pampa. Los personajes son los de la novela de Gutiérrez, pero italianizados (*Giovanni Moreira, Vincenza, Il Payador*). En el libreto publicado originalmente para el estreno de la obra se incluía un dibujo de los elementos de la escena: un rancho, un pozo y un ombú. Por otro lado, aparecían diseños de los principales personajes, los que poseían todos los elementos del estereotipo gauchesco (el poncho, el chiripá, las boleadoras, la daga, la vestimenta de ‘china’, etc.). La obra está dedicada a Bartolomé Mitre y Julio Argentino Roca –este último asistiría al estreno–, quienes no solo formaban parte del grupo político dirigente de ese momento, sino que pertenecían a la élite, el grupo social que más solía asistir a este tipo de espectáculos.

El argumento es básicamente el de la novela de Gutiérrez. Comienza con Vincenza –mujer de Moreira– pidiendo a la Virgen de Luján que guíe a su marido a través de la Pampa, presentada como un lugar desértico, y por consiguiente peligroso, fronterizo con la barbarie, siguiendo el tópico construido a mediados del siglo XIX. Se revela que Moreira está ausente debido a una persecución por parte del teniente alcalde, quien pretendía a Vincenza; sin embargo, el padre de esta última confía en que Moreira no será capturado por la policía debido a su gallardía. Llega Moreira al rancho y cuenta a su amigo Giménez que tuvo una pelea con el pulpero Sardetti por una cuestión de dinero. Acto seguido, este pide a su mujer que organice la fiesta de cumpleaños de su hijo, donde habrá cantos, danzas, y duelos entre payadores. Giménez –compadre de Moreira– narra a la audiencia el origen de la lucha entre este y el Teniente Alcalde –segundo enemigo del gaucho, la autoridad– y cómo este último busca llevarlo a la locura por medio de torturas. Luego comienza la fiesta en la cual están presentes un cuerpo de baile que ejecuta “danzas populares de la Pampa”, un grupo de guitarras y un payador, que se presenta como un trovador a la manera antigua. Llega un mensajero con una multa para Moreira por hacer una reunión sin el permiso de la autoridad, demostrando nuevamente la persecución de la que es víctima por parte de los agentes estatales. La payada es interrumpida por silbidos de la policía y por una voz interna que avisa que han asesinado a Sardetti. Moreira se adjudica el asesinato y dice que fue en buena ley, promete hacerle lo mismo al Teniente Alcalde y huye antes de que aparezca la policía.

En el segundo acto vemos a Vincenza reflexionar sobre los hechos que sucedieron, hasta que interrumpe sus pensamientos la llegada del Teniente Alcalde, quien la pretende como esposa. Él la invita a irse a vivir juntos a una casita en medio de la Pampa, pero como esta se niega, el Teniente Alcalde busca tomarla por la fuerza, pero justo aparece Moreira que lucha contra los gendarmes y entra en la casa con la daga en el puño y el poncho en el brazo. El Alcalde le dispara, falla, y comienza una lucha mano a mano en la cual Moreira hiere de muerte a su enemigo, que lo trata de asesino. Este le recuerda que ha sido ajusticiado en buena ley y, mientras muere, entra Giménez, bajo cuya tutela Moreira deja a su mujer.

El tercer acto se desarrolla en el rancho de Giménez, quien ha dicho a Vincenza que Giovanni ha muerto y luego la ha tomado como esposa. Moreira los observa convivir a la distancia y se lamenta por la deshonrosa traición de su esposa y su amigo. Cuando entra a la casa, Giménez huye y Vincenza, al darse cuenta de que

todo este tiempo estuvo engañada, le pide a Giovanni que la mate. Él se niega y en ese momento aparece en el patio un grupo de soldados; Moreira da un último beso a su mujer e intenta escapar, siendo herido en los riñones por un soldado mientras escala el tapial. Herido, dispara al soldado y muere en los brazos de su amada.

Al analizar el libreto de la obra, podemos hallar numerosos elementos que nos permiten identificar una serie de motivos elaborados desde el criollismo y que la ópera retoma. En primer lugar, la centralidad de la acción –al menos en los primeros dos actos– se halla en la lucha entre el gaucho y el Estado, presentada con rasgos maniqueos y dramatizada hasta el extremo. En el primer acto, por ejemplo, Giménez describe de la siguiente forma las intenciones del Teniente Alcalde para con Moreira:

Llamadas a la Alcaldía, amenazas e insolencias / todo ha llevado a cabo para enloquecer al pobre Juan (...) Condenarlo a los hierros, encerrarlo en prisión, / arruinarlo, es su pensamiento supremo / el enviarlo a un cuerpo de guardia en la frontera (Borra, 1897).<sup>21</sup>

La muerte de Sardetti también puede ser ubicada dentro de esta lucha, ya que el pulpero representaría al poder económico. Uno de los pasajes más interesantes de la obra refiere al coro popular, que tras enterarse del escape de Moreira deja en claro cuál es la visión que tienen de la ley:

Somos una paria miserable / desamparados de la patria / la justicia es vana fábula / Son mentira nuestros derechos / aquí sólo reina el ciego arbitrio / y el hierro policial. / Sólo queda un derecho que protege / al hijo de la Pampa / una fuerza que lo reanima / quedan un solo juez y una ley / que lo defiende y vindica / la del trabuco y el puñal (Borra, 1897).<sup>22</sup>

Lo mismo repite Giovanni luego de ajusticiar al Teniente Alcalde, “Ya que la justicia aquí la espero en vano / la hice por mi mano” (Borra, 1897).<sup>23</sup> De esta manera queda clara esta dicotomía entre los dos tipos de ley, la estatal y la consuetudinaria, bajo la cual los gauchos legitimaban sus acciones. También hallamos numerosos elementos que conforman el estereotipo gauchesco. Moreira, por ejemplo, aparece ataviado con ropas típicas, viviendo en un rancho, y con una personalidad que lo hace destacar sobre el resto de los hombres; es descrito de la siguiente forma por sus pares:

“gallardo y arrogante / corazón de león y pulso de gigante”<sup>24</sup> o “bello, altivo / valiente y generoso”, “no hay en el distrito / domador más instruido / no hay más franco espadachín / ni bailarín más diestro (Borra, 1897).<sup>25</sup>

Cuando en su primer monólogo Moreira narra sus desgracias a mano de la ley, compara su sufrimiento con el de Cristo,

Si, tal como Cristo fue confinado a la cruz / me metieron en los hierros como un ladrón / Pero entre los espasmos del lecho atroz / la ira y el dolor supe refrenar. / Pero dentro de mi corazón temblaba el demonio / que al hierro y a la sangre me urge y apresura; / soy el genio de la venganza / soy la justicia pronta a bajar (Borra, 1897).<sup>26</sup>

Asimismo, en la fiesta aparecen presentes muchos elementos que conformaban el ambiente de la vida gaucha, como los bailarines de danzas típicas, los guitarristas e incluso una payada narrada en italiano.

La Pampa, siguiendo una visión que fue predominante durante el siglo XIX, es presentada como un lugar desértico, heredera de representaciones que van de la mirada romántica sobre un paisaje desolado y sublime a otra mirada ilustrada del desierto como lugar de la barbarie, donde hay una “solemne calma” y “no se distingue un alma / ni se escucha ruido alguno”.<sup>27</sup>

El elemento melodramático aparecerá dentro de la obra en forma de expresiones infladas y extravagantes, de suspenso, de planteos maniqueos de la lucha del bien contra el mal –persecución de todo lo bueno, villanía exagerada–, todo “dentro de un aparente contexto del ‘realismo’ y de lo ‘ordinario’” (Brooks, 1995, p. 13), posicionando a los personajes en el medio de un choque de fuerzas éticas, representadas por dicotomías tales como la justicia y la injusticia. Por otra parte, Bayman relaciona el melodrama a la miseria, “el melodrama es una realización específica de la miseria, cuya elevación ocurre dentro de una ordinariedad distintiva. Los reinos de la grandeza dramática, de pasiones de vida o muerte, del celestial más allá o de las profundidades



infernales están sugeridos a partir de lo cotidiano; los protagonistas están atrapados por las limitaciones de su situación” (2014, p. 3).

Todos estos elementos están presentes en la obra, formando la estructura esencial del drama. La pareja protagonista no tiene un solo momento de paz, ya que Moreira solo hace su aparición para volver a desaparecer nuevamente perseguido por la policía; el viejo Gregorio, quien quiere a Giovanni como un hijo, morirá de tristeza; Vincenza quedará en situación de abandono luego de que el Teniente Alcalde la obligue a dejar su hogar e intente violarla, y posteriormente verá morir a su esposo sabiendo que lo traicionó al irse a vivir con su compadre Giménez. La miseria generalizada de las clases populares se muestra no solo en lo económico sino también en lo referido al trato por parte de las fuerzas estatales, al desamparo al que están sometidas al no poder hacer frente a los ataques arbitrarios por parte de las autoridades que, como Moreira, soportan estoicamente hasta encontrar una oportunidad de llevar a cabo su visión particular de justicia. Los gauchos son presentados, en este sentido, como ejemplos de moralidad, ya que, precisamente, esperan –a su manera– justicia, y no venganza.

## 2.2. Recepción de la obra

Las críticas recuperadas en archivos y hemerotecas nos permiten ver que el estreno de *Pampa* fue un gran acontecimiento social, coronado por la asistencia de las élites –las cuales concurren “como si se tratara de una fiesta nacional” (*La Patria Italiana*, citada en Veniard, 1988, p.225)– y del entonces presidente de la nación Julio Argentino Roca. Aquí nos interrogamos sobre la recepción de la obra, ¿qué nos dicen estas críticas? ¿Fue *Pampa* acogida como una ópera de “carácter nacional”? Si bien no todas las críticas fueron favorables –estas hicieron hincapié en el tono “vulgar” de la obra, y a la cantidad de crímenes cometidos en escena–,<sup>28</sup> varias de ellas leyeron a esta obra como “una tentativa feliz para el logro de nuestra non-nata ópera nacional” y “el más interesante desde el punto de vista patriótico” (*Tribuna*, 28 de julio de 1897, citado en Veniard 1988, p. 227).

Por ejemplo, desde el Diario *La Nación*, se destacaba el triunfo de la obra frente a las expectativas que se tenían en un primer momento:

Éramos de los que cuando se anunció este estreno, pensamos que no dejaba de tener peligros (...) llevar a la escena lírica, rodeándola de todos los refinamientos del gran arte, una leyenda, más que popular, populachera (...) pero hoy, después de haber presenciado el ensayo general (...) es deber nuestro declarar (...) que ha sido atenuado tanto y con tanta eficacia todo lo que de chocante podría haber para un público culto (*La Nación*, 27 de julio de 1897, citado en Veniard, 1988, p. 228).

Poco después, el periodista Federico Tobal diría de Berutti y su obra:

Arturo Berutti puede decir también de su ópera: he ahí el arte nacional, he ahí el gaucho y la paisana, pisando el palco escénico, como recordaciones perpetuas de las bellezas morales que la poesía y el arte recogen por doquier, para recordarlas e inmortalizarlas (...) Indudablemente Berutti ha abierto con audacia feliz un nuevo rumbo al sentimiento y pensamiento argentino (...) Mañana, cuando la ola del tiempo haya borrado (...) la estampa gauchesca del pueblo argentino (...) el sociólogo encontrará las claves de aquellas excelencias típicas en la inmortalización de las partituras de Berutti (*La Nación*, 12 de agosto de 1897, citado en Veniard, 1988, pp. 228-229).

Leyendo las críticas es posible evidenciar que esta adaptación operística de *Juan Moreira* tuvo una buena acogida por parte de algunos críticos teatrales, quienes resaltaron el éxito de esta obra a la hora de cumplir con su objetivo inicial que, era el de crear una ópera de “carácter nacional”.

### 3. CONCLUSIÓN

Un prestigioso compositor de ópera, quien formara parte de lo que podríamos denominar la élite cultural argentina, decidió componer una obra de carácter nacional, tomando prestados para ello elementos provenientes del mundo de lo popular. Prieto dice que entre ambas culturas había una relación de articulación, de permeabilidad en las que “ambos intercambiaban sus signos” (2006, p. 157).

El criollismo popular se alimentó de la cultura de los gauchos, de las clases populares, pero, como sucedió con la gauchesca, en ambos casos hubo una apropiación de esa cultura por parte de los letrados. En la gauchesca no habla el gaucho sino el escritor que le roba la voz; en *Juan Moreira* también había un letrado, un periodista que representaba a la modernidad. En ambos casos existía una apropiación del significante “gaucho”, el cual se volvía vacío, que estaba ahí, disponible para ser investido de significado según el tipo de articulación del que fuese objeto.

En palabras de Adamovsky, “el criollismo es incomprensible como fenómeno cultural si no se lo analiza en relación con lo que significó para las elites y con los modos en que ellas se vincularon con la figura del gaucho (...) las miradas y las políticas de las clases acomodadas sobre lo popular fueron decisivas” (2019, p. 51). Así, el gaucho pudo ser objeto de romantización, o de canonización. En el caso de *Pampa*, este significante “gaucho” y su mundo hecho de tópicos y estereotipos fueron la materia prima para dar el puntapié inicial del proceso de nacionalización de la ópera, en una operación de intercambio entre culturas. En este primer intento de aproximación al problema, entendemos que el intercambio –al menos en el caso que analizamos– no fue equilibrado, ya que fue la clase culta la que se apropió de una serie de elementos vinculados a lo popular y lo rural, para transformarlo en una pieza que nos permite trazar el estado embrionario de la ópera nacional.

*Pampa* ayudó a terminar de consagrar a Beruti como el primer gran operista nacional, siendo esta su obra más conocida y la que más veces fue repuesta en teatro (Buenos Aires en 1901, Montevideo en fecha sin confirmar). De allí en adelante, se dedicaría casi exclusivamente a la tarea operística, componiendo varias –y desiguales– obras con “temática nacional”, entre las cuales podemos contar *Horrida Nox* (sobre el período rosista), *Gli Eroi* (sobre la gesta independentista, basada en *La loca de la Guardia* de Vicente Fidel López) y un drama musical basado en el *Facundo* de Sarmiento, que nunca se estrenó y que hoy está perdido.

### REFERENCIAS

- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (comp.) (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bayman, L. (2014). *The operatic and the everyday in post-war Italian film melodrama*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Benzecry, C. (2014). An opera house for the “Paris of South America”: pathways to the institutionalization of high culture. *Theor Soc*, 43, 169-196.
- Bertoni, L.A. (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.
- Borra, G. (1897). *Pampa. Drama lirico in tre atti*. Buenos Aires: Ed. Jorge A. Kern.
- Botana, N. (1986). *El orden conservador*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Brooks, P. (1995). *The melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Cetrangolo, A. (2010). *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920* [Tesis de doctorado]. Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3783>
- DeLaney, J. (2002). Imagining El Ser Argentino: cultural nationalism and romantic concepts of nationhood in early twentieth-century Argentina. *Journal of Latin American Studies*, 34(3), 625-658.
- Fernández Walker, A. (2013). La invención de una música nacional. El gaucho y la Pampa en las composiciones de Williams y Berutti. *Revista del Instituto Carlos Vega*, XXVII(27), 97-120.
- Gallo, E. y Cortés Conde, R. (1973). *La formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Paidós.
- Gallo, E. y Cortés Conde, R. (1986). *La República conservadora*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Ginzburg, C. (2008). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Península.
- Groos, A. y Parker, R. (ed.) (1988). *Reading Opera*. Princeton: Princeton University Press.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida*. Buenos Aires: Ariel.
- Laera, A. (2001). Metamorfosis de un héroe popular argentino: las mil caras de Juan Moreira. En E. Gutiérrez. *Juan Moreira* (pp. 5-10). Barcelona: Sol 90.
- Ludmer, J. (1994). Los territorios que vendrán. *Biblioteca de México*, 21, 1-7. [http://www.josefinaludmer.net/articulos\\_files/Los-territorios-que-vendran.pdf](http://www.josefinaludmer.net/articulos_files/Los-territorios-que-vendran.pdf)
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil libros.
- Ludmer, J. (2019). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Musri, F.G. y Ambi, A.I. (2010). La ópera pampa de Arturo Berutti, relato de experiencia. Ponencia de la VII Semana de la Música y la Musicología: Jornadas interdisciplinarias de investigación: La ópera: palabra y música. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1116>
- Oszlak, O. (1997). *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional*. Buenos Aires: Planeta.
- Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En *Los caminos de la música (Europa-Argentina)*. Jujuy: Editorial de la UNJ.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rama, A. (1968). La creación de un teatro nacional. En E. Gutiérrez y J. Podestá. *Juan Moreira* (pp. 151-159). Montevideo: Editorial ARCA.
- Suárez Urtubey, P. (2010). *La ópera. 400 años de magia*. Buenos Aires: Claridad.
- Veniard, J.M. (1986). *La música nacional argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Veniard, J. M. (1988). *Arturo Berutti: un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Veniard, J. M. (2007). Juan Moreira: la transformación de un gaucho cuchillero en personaje de ópera italiana. *Temas de historia argentina y americana*, 10, 221-237.
- Weber, J. I. (2012). Nacionalismo versus italianismo: matrices discursivas en pugna en textos sobre el pasado musical en Buenos Aires en el cambio de siglo (1896-1910). *Actas de la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*, (pp. 119-133).

## NOTAS

- 1 Ana Paula Martín es Profesora de Historia por la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Actualmente se encuentra cursando la Licenciatura en Historia en el mismo organismo y la Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ).

- 2 Algunos de los trabajos que abordan *Pampa* son aquellos de Musri y Ambi (2010) o Fernández Walker (2013), quienes se han dedicado a analizar distintos elementos de la partitura desde un punto de vista musicológico. Otras publicaciones que abordan la obra –aunque no como objeto de estudio central–, su composición, recepción e inserción dentro del mundo musical argentino son la tesis de doctorado de Cetrangolo (2010) y el artículo de Weber (2012).
- 3 Cuando hablamos de verismo hacemos referencia a una corriente italiana, primero literaria y posteriormente musical, surgida hacia fines del siglo XIX, en la cual se buscaba abordar historias basadas en ambientes locales, con protagonistas que forman parte de los estratos sociales más bajos y se expresan en un dialecto al que la literatura de corte ‘culto’ no estaba acostumbrada. La ópera que da inicio a este movimiento dentro de lo musical es “*Cavalleria Rusticana*” de Pietro Mascagni (1890), basada en un relato del mayor exponente de este movimiento en lo literario, Giovanni Verga.
- 4 Hacemos referencia tanto al compositor como al libretista porque usualmente la creación de una ópera requiere de una relación casi simbiótica entre ambos, con planteos e intercambios de ideas que permitan modificar tanto el texto como la música hasta que la obra adquiera su forma definitiva. En julio de 1897, Berutti hizo mención a esta relación que lo unía con Borra, “[sobre la elección del tema] Esto mismo me fue sugerido por el Dr. Guido Borra, mi distinguido amigo, que uniéndose a mí con igual propósito, me escribió el libreto de *Pampa*” (*El Diario*, Buenos Aires, 27 de julio de 1897).
- 5 Otras recomendaciones incluyen obras como las de Gallo y Cortés Conde (1973, 1986) u Oszlak (1997).
- 6 Ludmer (1999, 2019) dirá que “*La vuelta*” es el libro del pacto, donde la voz del gaucho será la voz del Estado liberal triunfante, periplo que terminará de concretarse con la operación de legitimación llevada a cabo por Leopoldo Lugones en las conferencias del Teatro Odeón (1913).
- 7 Gutiérrez (1851-1889) fue un prolífico autor de obras de carácter criollista, que al incorporarse al mercado de las letras escribiendo folletines va a tomar distancia de sus pares de clase, así como de sus expectativas respecto de lo que se entendía como “literatura culta”. De su pluma surgieron numerosas obras extremadamente populares, como Santos Vega, Hormiga Negra o Juan Cuello, basadas en personas reales, verdaderos ejemplos de payadores y gauchos pendencieros del siglo XIX.
- 8 En nombre de esta justicia consuetudinaria se legitimarán, por ejemplo, la muerte del pulpero Sardetti –representando al poder económico– y la del Teniente Alcalde, representante de las fuerzas estatales. Dado que ambos son asesinados siguiendo este modelo de justicia consuetudinaria, sus muertes se dan “en buena ley”.
- 9 Incluso llegaron a hacerse representaciones de este drama en italiano, en el Teatro Doria –que era el de los inmigrantes–. Nos han llegado relatos narrando este acontecimiento, como el de Enrique García Velloso, prolífico autor teatral, quien decía que “Hasta vertido el drama a un idioma como el italiano, mantuvo incólume su vigor escénico, aun perdiendo las características intraducibles de algunos diálogos” (citado en Veniard, 2007, p. 231). Sirva la anécdota para dar cuenta de la amplia difusión del personaje en la cultura, al momento de ser elegido por Berutti.
- 10 Esto signado principalmente por la construcción del actual Teatro Colón; ver Benzecry (2014) para más información.
- 11 Para un análisis más detallado, ver Cetrangolo (2010).
- 12 Benzecry (2014) recupera el dato de que, para fines del siglo XIX, se contabilizaban 24 teatros en la capital de la nación, y la mayoría de ellos incluía espectáculos operísticos en sus temporadas. En el resto del país también podían hallarse teatros en Rosario, La Rioja, Salta, Santa Fe, Córdoba, Santiago del Estero y Tucumán, todos ellos inaugurados entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX.
- 13 Veniard (1986) recuperará la unión de una serie de músicos argentinos a partir de la década de 1880, en pos de “aglutinar esfuerzos en defensa de la música nacional” (p. 33) y lograr estrenar sus obras.
- 14 La cuestión de la “identidad nacional” ha sido trabajada por la historiografía, siendo ejemplos los trabajos de Anderson (1993) a nivel teórico, y otros como los de Bertoni (2001) o DeLaney (2002) que trabajan particularmente el caso argentino.
- 15 Esto era algo usual para el género, ya que usualmente la mayoría de estas obras no pasaban de la noche de estreno, y el compositor sólo era revelado si la obra era exitosa.
- 16 Alberto Williams (1862-1952) fue un compositor prolífico para orquesta y piano, quien tomaría inspiración en canciones y danzas populares de nuestro territorio para componer obras que representasen el espíritu de la argentinidad, tales como “*El rancho abandonado*” (1890), “*Aires de la Pampa*” (1912) y una serie de “*Suites Argentinas*” (1923). Julián Aguirre (1868-1924) también se dedicó a buscar un equilibrio entre la música europea académica y las formas provenientes del folclore nacional.
- 17 Para ver lo que sucedía en el mundo de la cultura nacional alrededor del Centenario, confróntese el capítulo 4 de Altamirano y Sarlo (1997).
- 18 Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, el italiano funcionaba como la lengua franca operística; todas las óperas del período escritas por autores nacionales –partiendo del estreno de *La Gatta Bianca* de Francisco Hargreaves en 1877– fueron escritas en italiano. Esto se dio hasta la aparición de *La Angelical Manuelita*, de Eduardo García Mansilla en 1917, la primera ópera de autor argentino con libreto en castellano.
- 19 En una nota de la edición del 7 de mayo de 1882 de la revista musical *El Mefistófeles*, un anónimo planteaba de la siguiente manera la indiferencia tanto del público como del Estado a la hora de difundir la música de autores argentinos: “¿Sóis

argentinos y pretendéis que vuestras obras se valoren en su justo precio? ¿Qué se recompensen vuestros afanes? ¡Ilusiones! [...] la indiferencia glacial de los mismos argentinos que han tenido bastante tela de conciencia para abrigar a los intrusos, rodeados en su mayor parte de inmerecida fama, y arrojar con desprecio a los que nacieron en su misma cuna [...] esa ha sido siempre nuestra conducta [...] ha llegado a caracterizarnos, eso de preferir lo ageno (sic) a lo propio”

- 20 Lo cual nos llama la atención, ya que los hechos narrados en la novela tenían al menos un par de décadas de existencia. Teniendo en cuenta la nota de Beruti previamente mencionada, podríamos llegar a hipotetizar que el autor creía que esta persecución de los gauchos era algo que seguía dándose regularmente, o al menos sostener ese discurso le era propicio para potenciar el sentido dramático y/o nacionalista de la obra.
- 21 Original: “Chiamate all’Alcaldia, minaccie ed insolenze / Tutto egli ha messo in opera per trarre a scandescenze il povero Giovanni [...] Di condannarlo ai ferri, di chiuderlo in prigione, / di rovinarlo insomma, supremo suo pensiero / col mandarlo in un corpo di guardia alle frontiere”
- 22 Original: “Noi siam paria miserabili / dalla patria derelitti /La giustizia e’vana favola / son menzogna i nostri dritti; / Qui sol regna il cieco arbitrio / ed il ferro polizial / Solo al figlio della Pampa / resta un dritto che il protegge / una forza che il rianima / resta un giudice e una legge / che il diffende e che lo vendica: / il trabucco ed il pugnale”
- 23 Original: “Poiché giustizia qui s’aspetta invano / la feci di mia mano”
- 24 Original: “Il tuo sposo é gagliardo ed arrogante / cuor di leone e polso di gigante”
- 25 Original: “Giovanni é bello, altero / Valente e generoso [...] Non v’è nella contrada / domator piú maestro / Non v’è piú franco schermidor di’ spada / Ne danzator piú destro”
- 26 Original: “Sì, pari a Cristo confitto in croce / M’han messo ai ferri come un ladrone / Pur fra gli spasimi del letto atroce / l’ira e il dolore seppi frenar / Ma dentro il core fremea il demone / che al ferro e al sangue m’urge ed affretta / Io sono il genio della vendetta / son la giustizia pronta a calar”
- 27 Original: “Nell’ampia Pampa é una solemne calma / E per quanto lontana si distende non si distingue un’alma, ne’alcun rumor s’intende”
- 28 Por ejemplo, una reseña decía de la obra “es un drama vulgar, un drama de pulperías (...) es el código penal en acción” (*La Patria Italiana*, 28 de julio de 1897)